

Harald Olbrich

Maler am „Bauhaus“ – Probleme der Forschung und Rezeption

Als Vorbemerkung sei die Aussage gestattet, daß es an der Zeit ist, im Gesamtkontext unserer Erbe- und Erbschicksalshistorie die Bildkunstwerke aus dem „Bauhaus“ und seinem Umfeld einfach „schön“ zu nennen. Nicht nur um ihrer Nützlichkeit für eine neue Kunst-, Architektur- und Designpädagogik, sondern auch um ihrer selbst willen, angesichts ihres spezifischen ästhetischen und humanistischen Potentials. Natürlich ist dieses genau, kritisch, dialektisch zu befragen, es geht um mögliche realistische Rezeptionsmodelle. Zugleich kann dies nur geschehen im Rahmen einer Standpunktbildung zur Problematik bildender Kunst am „Bauhaus“ und zur bisherigen Forschungsgeschichte. Überlegungen zu letztgenannten Aufgaben sind Rezeptionsaspekten voranzustellen.

I.

Die erneute Beschäftigung mit Bildkunst am „Bauhaus“ wird zum einen nahegelegt durch die Sammel- und Ausstellungsaktivitäten der DDR selbst. Die bisher drei Ausstellungen der Leipziger „Galerie am Sachsenplatz“ haben eine Fülle neuen Materials beigebracht. Die Initiativen des Dessauer Wissenschaftlich-kulturellen Zentrums Bauhaus sind zu nennen wie die Ausstellung in Weimar 1979. Für die Bundesrepublik ist hinzuweisen auf die eindrucksvolle Klee-Präsentation 1979 in Köln und auf die jüngste Zusammenstellung „Junge Maler am Bauhaus“ der Münchener „Galleria del Levante“.

Die Ausstellung „Revolution und Realismus der Berliner Nationalgalerie 1978/79“ machte mit Werken von Gebhardt, Rossig, Borchert, Marx, aber auch Brandt und Moholy-Nagy einige Ansätze gesellschaftskritischer und revolutionärer Kunst, ausgehend vom „Bauhaus“, deutlich. Arbeiten von Agatz, Klee, Henning, K. Schmidt, Reichardt, Kubsch, Moser, Klode u. a. wären zu nennen; der Beitrag von „Bauhäuslern“ zum antifaschistischen Kampf gerät ins Blickfeld der Forschung. E. Kállai wünschte im „Bauhaus“, Heft 4/1928, gegen die Enge der „Neuen Sachlichkeit“ als eines „verzichtenden, biedereren kleinbürgerlichen Realismus“ polemisierend, generell „mehr begabte Maler der sozialen Anklage“.

Die ersten entschiedeneren Reflexionen auf unser Problem sind mit der Bauhauswoche 1923 verbunden. In den meisten Rezensionen wird die Bildkunst-Ausstellung im Museum nur nebenher und kurz erwähnt. Selbst Max Osborn, der ausführlicher auf sie eingeht, konstatiert: „Ein Unterricht im ‚Bildermalen‘ findet hier überhaupt nicht statt: eine Wohltat“. Wo er auf Werke der jungen Generation eingeht (Driesch, Citroën, Schunke, Breuer, Baschant, Hirschfeld-Mack), hebt er bei allen Zusammenhängen mit einzelnen Meistern die „ganz persönliche Linie hervor“. Andererseits monierte Paul Westheim: „... am Bauhaus quält man sich damit, Quadrate nach der Idee zu stilisieren. Drei Tage in Weimar, und man kann auf Lebenszeit kein Quadrat mehr sehen“. Seine bekannte rigorose Folgerung war: „Am Bauhaus gibt's ein paar Meister, die Meister auch ohne Bauhaus sind“. Ein Angebot für den Sinn des malerischen innovatorischen Experiments und der es vermittelnden avantgardistischen Bildkunst formulierte verallgemeinernd aus konstruktivistischer Sicht 1924 E. Kállai: „Eine Kunst, die in das Gesamtgetriebe des Lebens aktiver eingreifen will, muß die Polarität von Konkretem und Abstraktem zu umspannen wissen“. Der Blickwinkel ist der von Gropius' Formel „Kunst und Technik – eine neue Einheit“.

Vor dem Hintergrund dieser öffentlichen Reaktionen und der Entwicklung der inneren Orientierung am „Bauhaus“ selbst

sind zu sehen die von Kröll, Hüter u. a. ausführlich charakterisierten inneren Kontroversen. Sie zeichnen sich ab in den Meisterratdiskussionen, in den frühen Abgrenzungen sowohl einiger Meister (Itten, Feininger, Schleyer, Marcks) als auch einiger Angehörigen der ersten Schülergeneration (einige Itten-Schüler; Joh. Driesch; Berthold, Haffenrichter, Drewes, Peiffer-Watenphul). Ganz abgesehen vom unausweichlichen Bruch mit den aus der ehemaligen Kunsthochschule übernommenen Professoren Engelman, Fröhlich, Klemm oder Theedy und ihren Adepten. Dieser war schon 1919 erkennbar mit Gropius' scharfer, sozial und geistig desillusionierender Kritik der Schülerausstellung und ihrer Tendenz zu mittlerer expressiver oder „hymnische(r) Sonntagskunst“ (Hüter), er wurde 1920/21 vollzogen. Abgesehen von nationalistischen, völkischen oder lokalen konservativen Auffassungen, stand für diesen Kreis die „höhere bildende Kunst“, damit das alte bürgerliche Kunstmodell des 19. Jahrhunderts niemals in Frage. Andererseits verdeutlicht schon Feiningers früher Hinweis auf „diese Verknennung der Kunst“, als „ein Symptom unserer Zeit“, seine Auffassung, daß „die größte technische Vollkommenheit ... niemals den Gottesfunken der Kunst ersetzen“ kann, die Tiefe der Kontroverse. Hüter folgerte zwar aus der Konzeption von Gropius, auch für die neue Vorstellung nach 1923, weiterhin auf die „subjektiv menschlichen Komponenten“ zu achten, daß die Maler „auch nach der expressionistischen Phase noch echte Aufgaben“ hatten. Lagen aber, wie Hüter mit einiger Berechtigung noch meint, die Schwierigkeiten nur auf Seiten der Künstler?

Die Einrichtung der Fachausbildung in den freien künstlerischen Disziplinen in Dessau leitete eine neue Entwicklung ein, die Teil der verschärften Auseinandersetzungen und Polarisierungen geworden ist. Die Deutung der „Malklassen“ als Trostpflaster für die „an den Rand manövrierte“ Stellung der bildenden Künste leuchtet zunächst ein (Kröll). Die avantgardistische Kunst als Kunst im klassischen Sinn scheint zwischen Lehre, Experiment und ethisch-ästhetischer sozialer Utopie zu verharren. 1928/29 wurden erstmalig „junge bauhausmaler“, so der damalige Begriff L. Grottes, ausgestellt. Die das Phänomen intensiverer Bildkünstübungen bei gleichzeitiger fortschreitender Funktionalisierung und Technologisierung begleitenden Äußerungen von Kandinsky, Klee, Kállai, Kuhr, Hannes Meyer und anderen, sind bekannt. All das verdeutlichte den neu aufbrechenden Dualismus von künstlerischer und ästhetischer Kultur. Friedhelm Kröll spricht sogar – bezogen auf die Stellung der „Künstler zwischen Isolation und kollektiver Praxis“ – nach 1928 von einer „Desintegrationsphase am Bauhaus“. Die fortschreitende Verwissenschaftlichung des Unterrichts und die Instrumentalisierung des „Bauhauses“ insgesamt, verbunden mit sozialpolitischer Akzentuierung, führte bis zur bekannten Forderung Studierender von 1930, alle unfunktionellen Übungen (Albers, Kandinsky) abzuschaffen: „Dieser Unterricht muß zur individuellen abstrakten Gestaltung führen“. Damit verschärften sie damalige Gedanken Hannes Meyers, einschließlich seiner Ablehnung der Intuition, und auch Mart Stams (Aufsatz M-Kunst), im Unterschied zur Position von Moholy-Nagy, der, das freie Experiment hochschätzend, eher für das Aufgeben der klassischen manuellen Fertigungsweisen der Bildermacher im Sinne seines Medien- und Kommunikationskonzeptes eintrat. Grote meinte 1928, daß die Ausfüllung des funktionellen Programmes in den ersten Dessauer Jahren nun eigentlich zum „Zurücktreten der Tagesnotwendig-

keiten“ und zum Freiwerden des „Irrationale(n)“ führen müsse. Positiv wertete er in den Arbeiten der Schüler den „Sinn für Ordnung und Gesetz . . . zur gesetzmäßigen Gestaltung“. Grote radikalisierte 1928/29 – nun aber in einem unverhüllt bürgerlichen Sinne – Georg Muches treffende, ob voll zutreffende sei dahingestellt, Überlegungen von 1926: „Die vorausgegangene Durchdringung von bildender Kunst und Technik war ein Moment von höchster Bedeutung. Er befreite die Technik von der letzten Bindung an eine veraltete Ästhetik, in dem die Kunst ad absurdum geführt wurde, um nun darüber hinaus in der Unbegrenztheit der eigenen Wirklichkeit sich neu zu finden.“

Muches Absage an Zweckgebundenheit und seine Fixierung der Kunst „in der Utopie ihrer eigenen Wirklichkeit“ konnte einem Eskapismus Vorschub leisten. Ein Teil der Kunstprozesse der zwanziger Jahre und auch in der experimentellen Kunst verlief tatsächlich so. Muche selbst fand hingegen um 1930 zu den Anfängen seines antifaschistischen Werkes. Dennoch: die Peripherisierung der Maler konnte zunehmender Enttäuschungen und sozialer Indifferenz Vorschub leisten.

Die Kontroversen pro und kontra „freie Malerei“ empfand andererseits Kállai 1928 als positiven Druck, „um so bewußter und strenger muß er (der Maler; H. O.) seine geistige und sozial-ethische Stellung zum Leben und seiner eigenen Arbeit prüfen“. Aber ist diese Prüfung erfolgt?

Das krassste Signal der sich verschärfenden Widersprüche war der mit der Herausgabe des „Kunstnarr“ 1929 verbundene Streit zwischen Meyer und Kállai. War letzterer in diesem Streit nur ein Konfusionsist? Der aufschlußreiche Begleittext dazu war Kandinskys mehrdeutige Lobpreisung für „die zweidimensionale, tadellos glatte, vertikale, proportionierte, «schweigende», erhabene, sich behauptende, in sich gekehrte, von außen begrenzte und nach außen ausstrahlende Wand“, eine einzigartige Beschreibung und Deutung wohl auch einiger der Dessauer „Bauhaus“-Außenwände, ihrer sowohl sich selbst genügenden, dabei auch latent für sich „bildhaften“ wie für die neuen „malerischen Welten“ freien Qualität.

Kállai mußte dann 1930 die getrennten Wege vom Bauen und Kunst verfolgen, ja die Ausbildung von Extrempositionen der „lediglich zweck- und konstruktionbestimmte(n), massenwirtschaftlich-typisierte(n) Sachlichkeit“ einerseits, von „Traum, Vision, nacktem Seelenbekenntnis oder paradoxe(r) Zauberkünsterei zwischen dem greifbar Wirklichen und seiner Umkehrung ins Metaphysische“ andererseits. Damit signalisierte er die wachsende Tendenz der bürgerlichen Vereinnahmung des „Bauhaus“ im Auseinanderreißen seiner Gesamtvision, die unter den Bedingungen der Endzwanziger Jahre wohl kaum noch durchzuhalten war. Kállai kritisierte folgerichtig die Neigung zu „antiseptisch-reinliche(n) Scheidungen“ am „Bauhaus“, auch in der Malerei, wo Kandinsky Gemälde und Gegenstand schroff voneinander scheidet. Aber diese Scheidungen waren nicht nur Bauhaus – typisch. Man denke nur an die Kontroversen an den sowjetischen Kunstschulen, an Wchutemas (Wchutein, am Inchuk), zwischen den verschiedenen Architekten- und Künstlergruppen der 20er Jahre.

Diese und viele weitere Standpunktbestimmungen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre bekräftigen

- a) Wingers Hinweis, daß das Verhältnis zum Musischen tatsächlich von Anfang an einer, wenn nicht der neuralgische Punkt in allen Phasen des Bauhauses gewesen ist,
- b) daß in diesen Debatten, besonders um 1930, alle Beteiligten von einem mehr oder weniger verkürzten Begriff des „Bauhauses“, weitergefaßt der dialektischen Vermittlungen der künstlerischen und ästhetischen Kultur, der aktuellen wie perspektivischen Anliegen und Aufgaben der Künste in ihrer Gesamtheit wie Spezifik ausgingen,
- c) daß die inneren Prozesse am Bauhaus einzuordnen sind in die tiefgreifenden Entwicklungen und Widersprüche der 20er und frühen 30er Jahre.

1927 feierte Ilja Ehrenburg in „Visum der Zeit“ noch das „Bauhaus“-Gebäude in Dessau, faszinierte ihn der „Kult der

nackten Vernunft“, sah er darin ein liches Prinzip, kritisierte aber auch – besonders in den späteren Memoiren – den Wohnhausbau, denn „alles ist makellos und unerträglich langweilig. Hätten wir je gehaut, als wir den Kubismus und später den Konstruktivismus aufs Schild erhoben, daß nur ein Jahrzehnt die philosophischen Würfel von dem utilitaristisch vollendeten Eimer trennen würde?“ Für Ehrenburg schien also 1927 dieser Eimer jene Würfel nicht vollends aufgehoben zu haben. Karel Teige, einer der namhaftesten internationalen Wortführer des „Neuen Bauens“, verband beispielsweise seit 1924 die sozialistische Interpretation des Konstruktivismus und Funktionalismus gleichzeitig mit dem hedonistischen sogenannten Poetismus als Lebensprinzip und Prinzip einer freien und reinen Poesie, als Teil des Aufbaus der „neuen Welt, einer Welt der Harmonie und des Glücks“, wie es im zweiten Manifest des Poetismus von 1928 heißt. Folgerichtig wurde für Teige Dada ein weiterer Bezugspunkt, aber nicht Dada der Destruktion, sondern jene andere Seite „fröhlicher Jugend voll Imagination und Mut“.

II.

Besonders eindringlich – und namentlich Grotes Position war auch unsere bisherigen Erwägungen anscheinend wieder infrage stellend – wandte sich vor längerem Lucia Moholy gegen die Bezeichnung „Bauhausmaler“. Weder hätte es grundsätzliche Neuerungen für die Malerei gegeben, noch dürfe man der Magie der großen Namen verfallen. Das „Bauhaus“ ist – auch wenn einiges dafür zu sprechen scheint – keine Verlängerung des „Blauen Reiters“ noch ist die Ausstellungsgruppe „Blaue Vier“ Ableger des „Bauhaus“ oder gar Synonym für Malerei aus seinen Ateliers. Ähnliches gilt für das Verhältnis zum Berliner „Sturm“, selbst wenn Itten, Schreyer, Muche spezifische Ausprägungen der „Sturm“-Ideologie repräsentieren dürften. Außerdem – und dem kann sich offensichtlich heutige Ausstellungsgestaltung und Rezeption schwer entziehen – seien die Vorkurstuden nicht als freie Kunst auszugeben. Andererseits offenbaren gerade sie bei genauer Analyse die verschiedenen zeittypischen Charaktere: „um 1920“, „nach 1923“, „Ende der zwanziger Jahre“. Eine entsprechende Analyse würde zudem das natürliche Verfließen der Grenzen, Qualitätsumschlag, Bildwerdungen über Grammatik und Syntax hinaus, natürlich auch die Faktoren partieller und bekanntlich heftig bestrittener Stilbildungen am „Bauhaus“ freilegen.

Peter Hahn hat jüngst vorgeschlagen, bei aller Problematik des Begriffes „Bauhausmaler“, da eine „zweite Malergeneration gar nicht zu den Erziehungszielen gehörte“ (auch der freien Malklassen nicht), angesichts des immer dichter werdenden Bildkunstmaterials, ihn dennoch zu verwenden. Aber wie weit oder wie eng müßte er sein? Kann er nur für „Malen“ am „Bauhaus“ gelten und nicht auch für „Gruppen“, „Zirkel“ oder Einzelne in seinem „Umfeld“? Herta Wescher hat beispielsweise auf die „höchsteigene Produktion“ jener „Gruppe Weimarer Maler“ um 1920 verwiesen, auf Michel, Bergmann, Molzahn, deren Arbeiten teilweise von denen Muches und auch Schreyers nicht allzuweit entfernt sind (von den Vorkursarbeiten abgesehen), bei denen „dadaistische Bestandteile, Maschinenkult (fügen wir hinzu: auch seine ironische Verkehrung) und abstrakt-konstruktivistische Bildgestaltung“ eine komplizierte Synthese eingegangen sind.

Abgesehen von tatsächlichen Übungen und auch Epigonalem könnte man durchaus unterscheiden:

1. spätexpressionistische Tendenzen, die teilweise mit Dada durchsetzt waren. Im „Bauhaus“ sind die Hauptrepräsentanten und allein schon durch ihre Namen die großen individuellen Verschiedenheiten aufweisend:

Itten, Feininger und Marcks, Auswirkungen unterschiedlicher Art zeigen sich bei Haffenrichter, Lou und Hinnerk Scheper, Born, Peiffer-Watenphul, noch bei Petitpierre und Rose. Noch von Dada kommen die ersten Klebebilder-Photocollagen zu Großstadtmotiv bei Citroën (1922). Die geistige

Spannweite ist markierbar zwischen den mystischen und kosmischen Visionen von Berthold oder Gilles und der revolutionären Thematisierung bei Kurt Schmidt. Höhepunkt der „Bauhaus“-Kunst unter Einfluß des Expressionismus ist – insgesamt gesehen die Bauhaus-Grafik, einschließlich der in den Mappen erkennbaren Öffnung zum Berliner Spätexpressionismus (Stuckenberg, Bauer, Wauer, Fischer).

Die Holzschnitzereien Joost Schmidts für die Villa Sommerfeld und die ersten Glasbilder Josef Albers signalisieren für 1921/22 bereits erste tastende Schritte zu konstruktiveren Formen innerhalb expressiver und dadaistischer Strukturen. Besonders sichtbar wird diese Verschiebung dann in der Metallwerkstatt 1922/23.

2. Eine früh einsetzende erneuerte Figuration als komplizierte Synthese zwischen expressionistischem Archaisieren (Marcks) und frühkonstruktivistischer Tektonisierung (Schlemmer), die zu eigenständigen Formen der Sachlichkeit führen konnte. Besonders Driesch ist zu nennen, mit einzelnen Arbeiten Teltscher, Schwerdtfeger. Im „Bauhaus“-Umfeld der Zeit um 1923 schließlich S. Bortnyik mit seiner zeitsatirischen Figuration. Im weiteren Sinne ist eine nichtnaturalistische gegenständlich-figürliche Darstellung seit ca. 1922 zu verfolgen. Landschaften bei Itten, Stilleben bei Muche gehen voran. Ihre Ausdrucksqualität bindet sie teilweise noch an die sehr differenziert zu interpretierenden weltanschaulich-ästhetischen Heilslehrenbilder des späten Expressionismus. Andererseits beziehen sich die Stilleben-Grafiken Muches auf das Sichtbarwerden von Tast- und Materialgefühl.
3. Ein 1922 erkennbar werdender, „de Stijl“ verpflichteter geometrischer Elementarismus, so bei Röhl, Keler, Graeff und vielen anderen. Mit der Einbeziehung von W. Drexel oder M. Burchartz würde erneut der unmittelbare Schulrahmen erweitert. Auch hier ist im Ungegenständlichen zunehmende Versachlichung bestimmend.
4. Die Rezeption des sowjetrussischen Konstruktivismus und seiner ungarischen Interpretation (Rolle des Kurikreises) – vor allem in der Medienauffassung, also Moholy-Nagy und seine Folgen für Fotomontage, Fotocollage, Fotogramm: Marianne Brandt und viele weitere, die Serienmalerei eines Josef Albers. Die individuellen Abwandlungen des Konstruktivismus sind kaum übersehbar: „abstrakte Versachlichung“.
5. Die Folgen der Formenwelt Kandinskys bei Batz, Imkamp, Klode, Drewes bzw. die Tragweite der Formbewegungen und Poetik Klees für sozialkritische wie imaginative Kunst bei Rossig, Kuhr, Winter, Bayer, Oelze, Thiemann, Dicker usw.
6. Die schon genannten Ansätze zur proletarisch-revolutionären und antifaschistischen Kunst.

Die Gefahr dieser Systematisierung liegt nicht nur in ihrer kunsthistorischen Konventionalität als auch in ihrem undialektischen Auseinanderreißen von Werkzusammenhängen. „Stil“ oder Stilsuche um jeden Preis wurden von Gropius u. a. als Willkür ohnehin zurückgewiesen. Von den Meistern einmal abgesehen, lassen sich auch viele Schüler nicht auf einen „ismus“ festlegen, der Anspruch schöpferischer Verfügbarkeit und Freiheit mußte auch in der Bildkunst Konsequenzen zeitigen.

Für viele „Bauhäusler“ war „Malerei“ Teil ihres komplexen Schaffens, Ausgleich, Ergänzung, systematische Formuntersuchung, teils gesondert, oft alles in einem und vor allem, so später Bill, unerbittlicher Prüfstein vor sich selbst, gerade in der „Zwecklosigkeit“.

Der Vorzug unseres Vorgehens ist die Bestätigung der Ausdrucksvielfalt, der Förderung der Individualität per Bauhauspädagogik. Westheim dürfte schon 1923 einiges übersehen haben, als er nur Quadrate zu erblicken vermeinte. Das „Bauhaus“ gibt es auch in der Bildkunst nicht, auch hier ein lebendiger, einander widerstreitender Organismus. Diese Qualität ist Folge aber auch der Eigentümlichkeit des „Bau-

haus“, ein bestimmtes Gemeinschaftsideal für eine gewisse Zeit durchgehalten, die Chance der „inneren Entwicklung“ der neuen Kunst, neuer Prinzipien, Verfahren, neuen Künstlerseins gewährt zu haben. Die geistige Spannweite aller Formtendenzen umschließt, neben der von Diether Schmidt apostrophierten „stillen Feier des Alltäglichen“ vor allem die konstruktivistisch-harmonikale Zukunftsvision von Tragik befreiter Menschheit, Mondrian folgend, ebenso wie die kosmisch-kosmologischen Pathosformeln, mittels derer die avantgardistische Kunst des Expressionismus und frühen Konstruktivismus versuchte, sich auf die Höhe der Zeit zu heben und bürgerliche Ideologie, Lebensgefühl und Gesellschaft zu überschreiten. In diesen kosmischen Verwurzelungen des Menschenbildes verbergen sich und über sie entfalteten sich sowohl der utopische „pädagogische Eros“ des Schlemmerschen „homo novus“ wie Klees „Villegiaturen“ einer angestrebten inneren „ethischen Stabilität“. Die kosmische Vision war Teil geistiger, künstlerischer Wiedergewinnung menschlicher Gesellschaftlichkeit, phantastische Metafer neuer Vergesellschaftungsprozesse der Individuen, darin Vorwegnahme der „Assoziation freier Produzenten“ (Marx). Die andere Seite war das Ausloten der Innerlichkeit und der psychischen Potenzen der Formen und Farben, waren die Bildspielräume der „Gefühle“ einer damals fraglos notwendig zu behauptenden unsentimentalen Romantik.

Die Intentionen der „Bauhaus“-Bildkunst sind nicht nur an sich selbst zu messen, wenn gleich damit zu beginnen ist. Über der rechten Kritik, die in die faschistische Verfolgung mündete, darf die linke nicht übersehen werden. Sie ging von den mit ihrer Kunst politisch operierenden Künstlern aus, so wie Grosz-Herzfelde 1925 die „Innenleben“-maler verspotteten: „Paul Klee häkelte am Biedermeiernächtisch zarte Jungmädchenarbeiten“. Noch 1920 hatten sie (als „Opposition der Novembergruppe“ und noch mit R. Hausmann) neben der Agitationskunst die „vorbereitenden Versuche ungegenständlicher Optik“ gelten lassen. Für die „Rote Gruppe“ stand 1924/25 nur noch der Klassenkampf als Zielprojektion fest, um sich endgültig aus den bürgerlichen Kunstprozessen und Verteilungsmechanismen zu emanzipieren, um nicht nur „linker Flügel“ zu sein. Damit aber wurden die humanistische Kunst der zwanziger Jahre und die Bündnispolitik, teilweise tragisch, verkürzt gesehen, im notwendigen Interesse der Konstituierung der proletarisch-revolutionären Kunst als Teil der „zweiten Kultur“.

III.

Um zu realistischen Rezeptionsmodellen zu gelangen, sind zunächst die Bildbegriffe in ihrer Intentionalität zu befragen. Natürlich sind dabei die „Bauhaus“-Bildwerke als Teil sowohl der allgemeinen Neubestimmungen des künstlerischen Bildes als auch der Grenzüberschreitungen anzusehen. Ihre Produktion ist nach vielen Seiten hin nach den angelegten Funktionen zu befragen.

1. Im Werk Kandinskys und anderer vollendet sich zum einen jene Bestimmung von Malerei, die seit Gauguin als „musikalische Phase“ anzusehen ist. Diese Bild-Gegenstände mit „innerem Klang“ sind nicht nur schlechthin „gemalte Musik“ oder „Veranschaulichung seelischer Zustände“. Das würde zu kurz greifen und einen mechanischen Widerspiegelungsbegriff nicht überschreiten. Bereits im Vorwort zur zweiten Ausstellung der Münchener Neuen Künstlervereinigung verwies Kandinsky 1910 auf „... leidende, suchende, gequälte Seelen mit tiefem Riß ...“. Er fuhr damals unter anderem fort: „Der Trost in den Erscheinungen der Welt – äußerer, innerer. Ahnen der Freude. Das Rufen. Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimnisse ...“. 1916 in einem Brief an Gabriele Münter spricht er vom großen Bild, „dessen Sinn die Freude, das Glück des Lebens oder des Universums sein muß. In der „Schöpferischen Konfession“ von 1920 entwickelte Paul Klee eine Reihe analoger Funktionsbestimmungen, sie gipfeln in den Schlußsätzen, bei denen es auf jedes

Wort ankommt für eine entschieden nichtmystifizierende Lesart: „Die Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissendes Spiel und erreicht sie doch! Auf Mensch! Schätze diese Villegiatur, einmal den Gesichtspunkt wie die Luft zu wechseln und dich in eine Welt versetzt zu sehen, die ablenkend Stärkung bietet für die unvermeidliche Rückkehr zum Grau des Werktags. Noch mehr, sie ver helfe dir, die Hülle abzulegen, dich auf Momente Gott zu wähnen. Dich stets wieder auf Feierabende zu freuen, an denen die Seele zur Tafel geht, ihre hungernden Nerven zu nähren, ihre erschlaffenden Gefäße mit neuem Saft zu füllen“. Das ist aber – cum grano salis, da mit einigen Unschärfen – eine Funktionsbestimmung, die das „innere Potential“ des Menschen meint, wo Form und Bild in keinerlei Weise – was sozialistischer Kunsttheorie immer noch ungewohnt ist – an „Aufklärung“ und ihre didaktische Bildstrukturen gebunden sind. Das Bild „schönen Scheins“ kann hier überdies nicht die aktuelle Wirklichkeit, eben auch nicht per „Unmittelbarkeit“ als die, um mit Hegel zu sprechen, „beste aller Welten“ suggerieren, es hat in diesem Sinne keinen affirmativen Wert. Insofern und nur insofern hat die historische ungegenständliche Kunst neue Strukturen erschlossen, indem ihr nicht mimetisches Abbilden in den unterschiedlichen Varianten der „Empfindungsfiguren“ funktional bleibt und in der Förderung neuer Wahrnehmung und Sensibilität humanistisch intendiert ist. Auf jene Wirkung kam es Kandinsky an: „einen Klang in der Stille zu hören“ (1931).

2. Besonders exponiert bei Klee, nicht minder aber bei Kandinsky, Feininger und vielen anderen, ist die Bildharmonie nicht statisch. Feininger ging beispielsweise schon vor seiner „Bauhaus“-zeit von deutlichen Form-Empfindungskontrasten aus. 1917 meinte er: „Meine Bilder, gleichviel was sie darstellen, werden nie das Schmerzhafte verlieren ...“. Bittere Form (Schmerz) und heitere Farbe (Freude) wurden nicht nur von ihm in ihrem Wechselspiel vorgeführt, in einem Bild zu- und ineinander entwickelt. Harmonie ist kein Zustand, sondern Bewegung. Diesem Prinzip Bewegung als geradezu einem Schlüssel zum Verständnis des Kleeschen Werkes, hat A. Mösser jüngst eine aufschlußreiche Arbeit gewidmet. Für Klee liegt schließlich Bewegung dem Werden aller Dinge zugrunde. 1924 heißt es dezidiert: „Der Weg zur Form ... steht über dem Ziel ... Die Formung bestimmt die Form“. Seine ethische und gestalterische Dualismusauffassung durchdringen sich in den Werken und Texten (etwa die Gut-Böse-Relation in der „Schöpferischen Konfession“) wechselseitig. Im „Tagebuch“ notierte Klee schon früh: „Ingres soll die Ruhe geordnet haben. Ich möchte über das Pathos hinaus die Bewegung ordnen (Die neue Romantik)“. Auf den Klammersatz ist zurückzukommen.

Klees Prinzip des Sichtbarmachens, des Entwickelns der gehaltvollen Form, auch des Spiels, der Entfaltung aus dem Zufall, faszinierend formuliert in der „Schöpferischen Konfession“, des Vollziehens, des Gedankenablaufes und der Bildwerdung unmittelbar im bildnerischen Medium, dabei in einem in der Rezeption nachvollziehbaren Prozeß der Gestaltung selbst, steht in den 20er Jahren nicht allein. Analoge, wenngleich praktischere, funktionale Gedanken lassen sich in Tatlins konstruktivistischem Manifest von 1920 finden, im „Realistischen Manifest“ des gleichen Jahres von Gabo Pevsner, in der Programmklärung „Dynamisch-Konstruktives Kraftsystem“ von Moholy-Nagy und Kemeny usw. Vorführen des Erschaffens bedeutete für die klassische Avantgarde Aufforderung an die Partner sowohl zu eigenem aktiven Schöpfertum wie zu neuer Qualität der Rezeption: „machen wir unter Anlegen eines typographischen Planes eine kleine Reise ins Land der besseren Erkenntnis“, so Klee 1920.

Über das Wort „bessere“ läßt sich mit Klee streiten. Nicht aber über Erkenntnis. Das Aufgeben didaktischen Anspruches und entsprechender Bildlichkeit bedeutet nicht Ableh-

nung der Erkenntnisfunktion dieser Bilder. Erkenntnis findet statt, indem wir Klee folgend unsere Wahrnehmungskräfte und schöpferischen Potenzen erproben, prüfen, uns darin als Mensch, als Subjekt entdecken, daß wir uns erkennen und so an der Welt teilhaftig sind, uns für die Erkenntnis der Welt vervollkommen.

3. Klee ging mit seinem Sichtbarmachen des Unsichtbaren noch einen weiteren Schritt. Indem er sich entschied, weder flacher Optimist zu sein noch kritischer Realist, den proletarisch-revolutionären Kampf per Kunst als etwas beide Haltungen überschreitendes sah er nicht, nahm er die „Schöpfung als Genesis, ... es sah diese Welt anders aus, und es wird diese Welt anders aussehen ... auf anderen Sternen kann es wieder zu ganz anderen Formen gekommen sein.“ Einmal abgesehen von der kosmischen Fassung menschlicher Totalität, wird zusätzlich die neuartige Beweglichkeit der Wahrnehmung, vor allem der Vorstellung, des bildnerischen und gestalterischen Denkens motiviert, „im Sinne einer Freiheit, die lediglich ihr Recht fordert, ebenso beweglich zu sein, wie die große Natur beweglich ist“. Von diesem tiefen Verständnis der Beweglichkeit des Schöpferischen, der Phantasietätigkeit erklärt sich, ja entmystifiziert sich Klees Forderung „vom Vorbildlichen zum Urbildlichen“. Dieses „Urbildliche“ ist nicht, wie bürgerlich-tendenziös oder vulgärmarxistisch interpretiert gegen Nach- und Vorbild gerichtet, es ist *anders* gerichtet, ein anderer Weg des humanistischen Kunstfortschritts im 20. Jahrhundert. Bilder sind als Spielräume „offen“, nicht nur im platt einladenden Sinne, sondern auch in einer Verschiedenartigkeit, die nicht antirealistisch ist. Der mechanischen Widerspiegelungsästhetik antwortet kontradiktorisch eine Produktions- und Rezeptionsästhetik, die alle Menschen zumindest künstlerisch produktiv-rezeptiv sieht.
4. Eine Eigentümlichkeit von Bildern nicht nur des „Bauhaus“-kreises, wenngleich besonders bei Klee, Kandinsky, Feininger, aber auch Itten und Muche ausgebildet, ist ihr spezifischer kontemplativer Charakter fernab von Beschaulichkeit der Bildform und einer durch eben dies evozierten Haltung. Es sind Meditationsbilder neuen Typs, in die zugleich jahrhundertalte Erfahrungen einschließlich mystischer Traditionen Eingang, nicht immer schon wirkliche Aufhebung fanden. Sie dienen der Versenkung, Konzentration, Selbstfindung, Selbstbehauptung, aber sie sind nicht „dunkel gefühlt“ oder „unscharf beschrieben“. Ihnen eignet im allgemeinen Helle und Schärfe, strenges Maß (Maß als ethischer Wert), präzises bildnerisches Formulieren, klares weiträumiges Denken, ein großes Hoffen auf die unzerstörbaren geistigen und sinnlichen Kräfte des Menschen. „Stimmung“ oder „Lyrik“ sind dabei nicht auf Worte reduzierbare, auch weil nicht an Objekte gefesselte, entscheidende Qualitäten von Bildern. Sie machen für Klee oder Kandinsky den von ihnen gewählten Kunstwert von Bildkunst unter den Bedingungen fortschreitender Arbeitsteilung der Bildmedien aus. Auch die psychische Improvisation bei Klee oder die surrealistische „peinture automatique“ wird so von allen verdunkelnden Deutungen befreit. Wilhelm Hausenstein's Bemerkung von der „fortschrittlichen Irrationalität“ könnte verständlicher werden.
5. Zu den Diskussionspunkten der 20er Jahre gehörte das Stichwort „Romantik“. Kállai sah geheime Romantik selbst in den konstruktivistischen fiktiv-utilitären Gebilden. Kandinsky schrieb 1925 an Grohmann unter anderem, nachdem er sich von Tränenseligkeit abgegrenzt hatte, die ja damals in neobiedermeierlicher, gefühlgeladener Sachlichkeit reproduziert worden ist – von der damals nach wie vor massenhaft wirkenden, ungebrochenen 19.-Jahrhundert-Gattungsmalerei einmal abgesehen: „Der Kreis, den ich die letzte Zeit so viel verwende, kann manchmal nicht anders denn als ein romantischer bezeichnet werden. Und die kommende Romantik ist *tatsächlich* tief, schön (es soll das veraltete Wort »schön« gebraucht werden), inhaltsvoll, beglückend, sie ist ein Stück Eis, in dem eine Flamme brennt“. Über diese qualitativ

neue, weil im Kern vorwärts gewandte Romantik dachten auch Klee und Feininger nach. Natürlich ist diese neue Romantik nicht problemlos, nicht völlig frei von Eskapismus. In Klees und Kandinskys Welten kann man sich auch zurückziehen, dort kann das Individuum unangreifbar sein, sofern es nicht ausgelöscht wird, wie im faschistischen pseudoroman-tischen „Stahlbad“. Aber selbst diese Weltflüchtigkeit ist nicht antihumanistisch, letztlich war sie als Hilfe gedacht, so Klee, so Mondrian, um zu individueller ethischer Stabilität zu gelangen. Harmonie war, weil unstatisch, der Sentimentalisierung entzogen, gleich ob in der Herstellung von solcher Schönheit für den individuellsten wie für den öffentlichen Gebrauch (Wandgestaltung bei Albers, Kandinsky, v. a. Schlemmer).

Die Formenlandschaft der „Abstraktion“ in den zwanziger Jahren konnte vor neusachlicher Trivialität bewahrt werden. Ihre Empfindungsfiguren waren jedoch nicht immer frei von dekorativer Überfrachtung, eröffneten andererseits neue Möglichkeiten des gehaltvollen Ornaments und vereinzelt Symbols.

6. Zu den wesentlichen Eigenheiten zählt die latente oder offenkundige „Architekturform“ des Bildes am Bauhaus. Ihre unter anderem fiktive Utilität begründete Klee schon 1902 mit der Zielbestimmung, „architektonische und dichterische Malerei in Einklang zu bringen“. Diese „Architekturform“ hängt zusammen mit der analytischen wie synthetischen Tendenz der avantgardistischen Kunst, der Selbstüberprüfung aller Gesetzmäßigkeiten von Materialien und Techniken, von Grammatik, Syntax und Semantik, der Suche nach neuen und universellen künstlerischen „Sprachsystemen“. Die „tektonische Haltung“ ist begründet im experimentellen Verfahren und in der Erfahrung der neuen Qualität von Produktivkräften und Vergesellschaftungsprozessen. Andererseits wollten die Maler diese „Generalbausuche“, analog auch Malewitsch oder Mondrian, in einer geistigen Totalität und Harmonie versichert wissen.

Weite Teile der Bildkunst der Bauhausmeister waren dabei geprägt von der Untersuchung des Verhältnisses Konstruktion – Intuition, Logik – Gefühl, seiner neuen Fassung und umfassenderen bildnerischen Durcharbeitung.

Klees Architekturbilder insgesamt und sein Text „Exakte Versuche im Bereich der Kunst“ von 1924 bilden die nicht nur für ihn avancierte Position und signalisieren zugleich den Einwand gegen eine extremistische Rationalisierung und Verwissenschaftlichung der künstlerischen Arbeit: „die Intuition ist trotzdem ganz nicht zu ersetzen. Man belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert; gute Dinge, aber man gelangt nicht zur Totalisation“.

7. Das Experimentverhalten zum Bild, das kreative Bild, sein neues Verweisen auf den Betrachter in seinen Betätigungen führte notwendig zur Offenheit für unterschiedlichste Material-, Medien- und Technikerfahrungen. Die radikalste Folgerung zog Moholy-Nagy mit seiner totalen Medienvorstellung, die die Aura und Autonomie des künstlerischen Bildes entschieden relativiert und der Innovationsleistung mit Folgen für die Bildstruktur unterworfen hat. Aus dem Abbild wurde das konstruktivistische oder dadaistische vorbildende Gebilde, Anstoß für das „freie Spiel der Erkenntniskräfte“ (Majakowski). In den Umkreis dieser Konzeption gehört unter anderem das Variationsprinzip, bis zur konstruktivistischen seriellen Vorstellung. Josef Albers bezeichnete sich selbst als „Maler von Serien“, in denen er gerade die Abwandlung sichtbar machte, die vielfältigen Bildmöglichkeiten strukturaler Organisation. Gerade für seine seriellen Bilder gilt auch die Auslegung Schlemmers, angesichts des Mechanisierbaren und Rationalisierbaren das Unmechanisierbare zu wahren und aufzusuchen.

Albers Sentenz, daß Kunst „nicht zum Ansehen da, Kunst sieht uns an“, verweist, ohne Ausdruckswerte zu negieren, wie mehrfach in der Forschung konstatiert worden ist, auf

die auch dialektisch deutbare, Poetik und „Thematisierung des Sehens“, zweifellos ein Grenzpol dieser neuen „Gegenständlichkeit“ des künstlerischen Bildes, die irreal *nur* in Bezug auf die sonstige objektproduzierende Kunst ist.

Nimmt man Klees Überlegung von 1924 wirklich ernst, „in dieser ausgeformten Welt ist sie nicht die einzige aller Welten“, dann ist meines Erachtens der Zugang gegeben, in Teilen der Avantgarde des zweiten und dritten Jahrzehnts nicht nur die Utopie zu sehen, nicht nur die Verweigerung des retrospektiven gefälligen Optimismus oder der Gesellschaftskritik, nicht nur die Hilfeleistung für die neue Gestaltung, sondern neben neuer Gestaltung und proletarisch-revolutionärer Kunst eine andere Strömung der humanistischen Erneuerung und Funktionsbestimmung der Bildkunst. Sicher in der radikalsten Fassung von Kunst als Kunst, im Umschlag auch von der Abstraktion zur sogenannten „Konkreten Kunst“, des dritten und vierten Jahrzehnts. Hier und eben am „Bauhaus“ konnte sich die spezifische Rolle dieser „freien Kunst“ entfalten, als Reservat ohne Kompromisse, als Bildraum zwischen Spiel und Erproben der Gesetzmäßigkeiten, als Herstellung von Gegenständen für den geistigen Gebrauch, das heißt, zur Erziehung zu wirklich ästhetischen Maßstäben in ihrer nicht zu ersetzenden Spezifik. 1917/18 bereits entwickelte Adolf Behne unter Bezug auf den Kubismus, aber auch Klee, daß diese Kunst „himmlische(r) Heiterkeit“, „jede Verbindung der Kunst mit dem Leben der bürgerlichen Gesellschaft aufzuheben, sich anschicke“.

Diese Kunst hat, aufbrechend aus der bisherigen bürgerlich-kapitalistischen Welt, weithin am Alltag vorbeigezielt. Sie hat auch den Alltag des revolutionären Prozesses wenig oder nicht verstanden, am augenfälligsten wohl Kandinsky. Sein Mißverständnis vom „Realismus der Diktaturen“ Mitte der dreißiger Jahre diente nach 1950 antikommunistischen Totalitarismuskonzeptionen. Diese Kunst zog aber aus der sich vor 1917 ankündigenden und mit 1917 wirklich beginnenden Weltenwende, ohne die reale harte, komplizierte sozialökonomische und politische Praxis einzubeziehen, den Schluß, daß nun endlich der Übergang zur wirklichen Menschheitsgeschichte, unter anderem der Freiheit des Schöpfers, beginne. Jene Künstler waren oft genug mißtrauisch gegenüber der für sie schwer zu durchschauenden Dialektik von Revolution und Konterrevolution.

Hüter ist sicher zunächst zuzustimmen: „Links bedeutete zunächst nicht mehr als links, vor allem vom Bürgertum und der Masse der Intelligenz ...“ Andererseits nutzten die Maler am Bauhaus eine einzigartige historische Chance, ihre Kunst als Kunst voll zu entfalten in einer ethisch versicherten, zeitweiligen Gemeinschaft, in einer „Weimarer Republik“, die aus einer Volksrevolution entstanden, aber ihrem Ausverkauf an die terroristische Fraktion der Bourgeoisie in Abwehr der wirklichen Revolution entgegenging.

Aber die Künstler machten sich an das Wagnis, den Rahmen ihres Talents, ihrer Intentionen total auszuscheiden, die Schönheit der Form, ihre Romantik ohne Süße auszukosten, die unendliche Wandlungsfähigkeit ihrer Sprachsysteme exemplarisch zu demonstrieren. Der Kunstbegriff der „letzten Form“, so Feininger 1917, wird daraus einsehbar: einmal ganz der subjektiven Wahrheit der Kunst, der tiefsten, individuellsten, umgesetztesten Empfindung zu leben. Und dies zugleich hellwach, im höchsten Bewußtsein der Analytik, des Experiments wie der bildnerischen Synthese.

„Die Maler am Bauhaus“, so Lothar Lang, „standen freilich an einer anderen Front, doch sie standen nicht gegen den proletarischen Kampf“. Im Gegenteil sind die zwanziger Jahre ein Höhepunkt in der realen dialektischen Verflechtung von proletarisch-revolutionärer und avantgardistischer Kunst.

Und es gehört zu den dramatischen Wendepunkten in der Geschichte der Kunst unseres Jahrhunderts, daß diese widerspruchsvolle Einheit zumindest in die Krise geriet, seit den dreißiger Jahren aus vielen objektiven und subjektiven Ursachen für einen Zeitraum auseinanderbrach.

Das genannte objektive, historische Bündnis ist meines Erachtens nicht nur auf die Experimentalkunst in ihrer funktionellen Verfügbarkeit zu beziehen. Ihr eigener humanistischer Wert ist auch in der damaligen Verteidigung der *Form-vision* gegen ihre bloße Entleerung in einer erkaltenden rationalistischen Instrumentalisierung zu sehen. Dieser Widerspruch bewegt wohl uns genauso wie in den zwanziger Jahren das „Bauhaus“ selbst.

Die Begründung für die damalige Auffassung von freier Innovation und ihre fortwährende Reproduktion waren oft idealistisch, Plato, Theosophie, östliche Heilslehren wurden bemüht. Einesteils geht die Kunst in diesen nicht auf, anderenteils ist Lenins Hinweis auf „klugen Idealismus“ nicht aus dem Auge zu verlieren. Immerhin unterbreiteten die Klee und Co. mit den Werken selbst Angebote für die humanistische und partiell realistische Aufhebung mystischer und irrationaler Traditionen. Schließlich: die avantgardistische „Bauhaus“-kunst muß auch unter dem Blickwinkel des epochalen Widerspruchs von Alltäglichem und Sonntäglichem gesehen werden, der Suche nach ihrer neuen Einheit. Diese war nicht rückwärts gewandt, wie sie noch Achim von Arnim 1817 verstand für eine Zeit, als deren Voraussetzung „Alltägliches und Sonntägliches, . . . Kirche und Haus aus *einem* Stück gebildet sein“ müßten.

Das „Bauhaus“ in seiner Gesamtheit – und nur so kann es vollgültiges Erbe für uns sein – wäre im widerspruchsvollen, exemplarischen Ringen um eben diese Einheit zu sehen, in den Sternstunden, wie in den Niederlagen derselben. Wie diese Einheit als Ansatz da war, in den einzelnen Phasen des „Bauhaus“ ausgebildet oder zurückgenommen, dennoch stets lebendig blieb, darf nicht in der dominanten sozialistischen Rezeption als „Hochschule für Gestaltung“ untergehen. Man muß die Maler am „Bauhaus“ nicht zu „Tendenzkünstlern“ machen, aber auch nicht weltanschauliche Unterschiede zur proletarisch-revolutionären Kunst in unversöhnliche Gegensätze umstilisieren. Die direkt in die Wirklichkeit eingreifende, die operierende, die Kampfkunst muß nicht Gegensatz zur indirekt oder „nicht“ eingreifenden sein. Eine widersprüchliche Einheit ist denkbar.

Die Konstituierung „eigener“, nicht abbildender Bildwelten kann, aber muß nicht wirklichkeitsfremd oder gar wirklichkeitsfeindlich sein. Ihre Funktion ist nicht primär Rückzug, Resignation, vielmehr Lebenshilfe, Stärkung des Individuums. Dazu ist sicher erforderlich, sowohl Mystifikationen der bisherigen Deutung und Rezeption abzutragen, als

auch zu benennen, wo die Künstlertheorien selbst bürgerliche Ideologien und Theorien nicht überschreiten, aber auch wo sie das in den Funktionsbestimmungen und Sprachsystematisierungen tun. Die Befragung der Werke selbst – auch in der Kontemplation – erbringt helle Klänge.

Literatur

- H. J. Albrecht: Farbe als Sprache. R. Delaunay, J. Albers, R. P. Lohse, Köln 1979³
- J. Albers: Interaction of Color, Köln 1970
- W. Grobmann, W. Kandinsky: Köln 1958
- J. Hermand: Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung der modernen Kunst, Wiesbaden 1978
- K. H. Hüter: Das Bauhaus in Weimar, Berlin 1976
- P. Hahn: Junge Maler am Bauhaus, Galleria del Levante, München 1979
- L. Feininger: Katalog, Hamburg usw. 1961
- P. Klee: Tagebücher 1898–1918, hg. und eingel. von F. Klee, Köln 1968²
- P. Klee: Pädagogisches Skizzenbuch. Faksimile-Nachdruck, hg. H. M. Wingler, Mainz. W-Berlin 1965
- C. Giedion-Welcker: P. Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek b. Hamburg 1961
- Chr. Gelhaar: P. Klee und das Bauhaus, Köln 1972
- F. Kröll: Bauhaus 1919–1933, Düsseldorf 1974
- Katalog „Wem gehört die Welt“. Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik, W-Berlin 1977
- Katalog „Revolution und Realismus“. Proletarisch-revolutionäre Kunst in Deutschland, National-Galerie, Berlin 1978
- M. Müller, H. Bredekamp, B. Hinz u. a.: Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie, Frankfurt/M. 1972
- M. Müller: Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt/M. 1977
- E. Neumann (Hg.), Bauhaus und Bauhäusler, Bern, Stuttgart 1971
- E. Roters: Maler am Bauhaus, W-Berlin 1965
- H. Olbrich: Studien zur Theorie und Geschichte des Konstruktivismus, Habil-Schr., Berlin 1977
- A. Mösser: Das Problem der Bewegung bei P. Klee
- L. Lang: Das Bauhaus 1919–1933. Idee – Wirklichkeit, Berlin 1965
- Chr. Schädlich: Bauhaus Weimar 1919–1925 (Weimar. Tradition und Gegenwart, H. 35, Weimar, Juni 1979)
- M. Staber: M. Bill, St. Gallen 1971
- H. M. Wingler: Das Bauhaus 1919–1933, Bramsche und Köln 1962
- H. Weitemeier: Lichtvisionen. Ein Experiment von Moholy-Nagy, W-Berlin 1972